

Interview.

Eine deutsche Sicht: Götz Alsmann

Götz Alsmann (*1957) ist Musiker und promovierter Musikwissenschaftler. Schon früh hat er eine Leidenschaft für lateinamerikanische Rhythmen entwickelt und sie sowohl in seiner Musik benutzt als auch alte deutsche Schlager mit diesen Rhythmen gesammelt.

Beschäftigt man sich mit der Geschichte der Rezeption Kubas und kubanischer Musik in Deutschland, dann kommt man ziemlich schnell darauf, dass Kuba zwar irgendwie eine Rolle spielt, aber doch zumeist in einen Topf geworfen wird mit dem ganzen Rest Lateinamerikas.

Genau, in dem Bewusstsein der hiesigen Musiker gab es ja nur irgendwie südamerikanische Musik. Wenn man also alte Aufnahmen aus der Vorkriegszeit hört, z.B. von Adalbert von Luczkowsky, wenn die sich schon mal eines lateinamerikanischen Rhythmus bedient haben, dann ist es doch meistens ein sehr selbst gebastelter "lateinamerikanischer" Rhythmus gewesen. Da stand dann auf den alten Schellackplatten auch "Rumba" oder "Carioca" oder "Conga", aber was war das eigentlich? Ulrich Tukur schreibt über seine lateinamerikanischen Songs immer "Bumbara" als Rhythmus. Ich habe ihn gefragt, "was ist denn 'Bumbara'?". Da hat er gesagt: "Wenn wir *Latin* spielen, dann klingt das immer wie 'bumbara, bumbara, bum'". Es war also sehr "Bumbara"-mäßig, was damals gespielt wurde. Es gibt die Nummer "Manuela-Mambo" von Peter Alexander aus den frühen fünfziger Jahren, oder "Mambo Maya" von Evelyn Künnecke, oder die "Tico Tico"-Version von Werner Müller. Nun ist das eine *samba*-Nummer, aber es kam unter dem Strich immer dasselbe heraus. Es gab ja auch keine oder fast keine wirklichen Perkussions-Spezialisten. Das musste dann halt irgendeiner machen. Der Mann, der die Bongos spielte, war meist noch der zuverlässigste, und dann kriegten halt irgendwelche Leute Rasseln in die Hände. Das ist so wie die alten Aufnahmen vom "Gerry Mulligan-Quintett" von 1950, wo seine Freundin

die *maracas* spielte. Damit hat sie es dann zwar in die Jazz-Lexika geschafft, aber es war trotzdem "grottig", was die da gemacht hat.

Die Aufgabe der lateinamerikanischen Perkussion wurde überhaupt nicht ernst genommen. Es wurde nicht erfasst, was sie wirklich bedeutete oder was das war. Die Klangfarbe als solche aber war sehr beliebt. Es gab schon eine *samba*-Welle in Deutschland, 1949, '50, '51. Es gab Fred Kingley und die "King-Coles" aus München, die – wie man am Namen schon hört – im Nat King Cole-Trio-Stil Humor und Jazz verbanden. Die haben sich dann ins Studio auch gerne für *samba*-Nummern Verstärkung geholt und Sachen gemacht wie "Kennst du schon den Rübezahl", "Der russische Salat" oder auch "Mañana" auf Deutsch. Die sahen sich allen Ernstes als *samba*-Spezialisten. Dann gab es eine ganze Musikergilde um Bully Buhlan herum, auch sehr viele RIAS-Musiker. Die haben "Wenn der Hein in Rio ist" gespielt, oder "Dein Herz ist aus Stein, Señorita", als eine Art *rumba-samba-mambo*-Gemisch.

Die Stücke, die vom Titel her "Mambo" hießen, hatten aber im Grunde den selben Rhythmus wie die Aufnahmen, die sie ein paar Jahre zuvor gemacht hatten, als es den *mambo* ja so offiziell noch gar nicht gab. Nun muss man ja unterscheiden, dass auch in der *Latin*-Musik *mambo* einerseits ein Rhythmus ist, aber auch ein Stil, ein *Sound*, der gar nicht immer unbedingt den *mambo*-Rhythmus haben muss. Die Hälfte der *mambos* von Pérez Prado sind *de facto* keine, haben aber den *Sound*, zum Beispiel die Art, wie die Trompeten gesetzt sind. Ich glaube, dass man in Deutschland sehr schnell durchschaut hat, wie der *Sound* funktioniert, aber leider überhaupt nicht, was den Rhythmus ausmacht.

Inwiefern spielten Nachbarländer eine Rolle bei der Wahrnehmung lateinamerikanischer Musik in Deutschland?

Man hat sehr viel nach Holland geguckt. Ich glaube, dass sehr viele deutsche Musiker das erste richtige *mambo*- oder *Latin*-Ensemble kennen gelernt haben, als sie José Maten hörten, der nach dem Krieg hier in Deutschland sehr oft auf Tournee war. Ich weiß nicht, was für Landsleute er und seine Sängerin Lilli Maten waren, aber es war eine Band, die von Holland aus operierte. Die war recht gut. Sie bestand aus Klavier, Bass und mehreren Perkussionisten. Sie spielten nicht

schlecht und haben sogar Zehn-Zoll-LPs gemacht, Anfang der fünfziger Jahre.

Frankreich spielte dann so direkt nach dem Krieg wahrscheinlich zunächst weniger eine Rolle?

Der beste französische *Latin*-Sänger war Henri Salvador, der später ein bekannter Chanson-Sänger wurde, er war zu der Zeit mit dem Orchester von Antony Ventura in Brasilien. 1940 oder '41 sind sie auf große Kreuzfahrt gegangen, dann brach der Krieg aus, und da sind sie lieber in Südamerika geblieben. Und Salvador war ja auch Karibe, er kam eigentlich aus Guadeloupe und hat dann in Argentinien viel Erfolg gehabt. Er hat z.B. dieses Lied geschrieben "Maria aus Bahia", das dann in Deutschland später von René Carroll gesungen wurde. Carroll hat auch viele *sambas* gesungen, obwohl er eigentlich eher ein Tango-Interpret war, zumindest sah er sich selbst so. Aber er hat auch ein paar *samba*-Nummern gesungen. "Maria de Bahia" ("Maria aus Bahia"), das war ein großer Hit für ihn und für viele andere, für Loni Kellner, für Willi Schneider, den berühmten "Schütt die Sorgen in ein Gläschen Wein"-Willi Schneider.

Ja, Frankreich hatte so eine Art mittelamerikanische Musikszene. Wenn man allerdings die Perkussion hört und das, was auf den lateinamerikanisch orientierten Aufnahmen von Serge Gainsbourg in den fünfziger Jahren gemacht wurde, dann muss man sagen, dass die auch nur mit Wasser gekocht haben. Das war oft der selbe fröhliche Dilettantismus wie in Deutschland.

In den fünfziger Jahren gab es aber doch eine ziemlich große rumba-Welle, nicht nur in den französischen Tanzschulen?

Ja, es gab den Jacques Ary und später Maïte Altery, die sehr hübsche Bossa-Nova-Stücke gesungen hat. Jacques Ary hat unter anderem einen "Abrusky Cha-chá" gemacht, und eine EP mit verschiedenen *conga*-Stücken, zum Beispiel "Conga Beso", die richtigen Xavier-Cugat-Hits also.

Es gab da auch noch einige andere, sicherlich gab es die *rumba*-Welle. Aber ich weiß nicht, ob diese Kapellen wirklich so viel für andere Künstler im Studio gearbeitet haben. Das müsste man noch erforschen. Das waren sehr geschlossene Ensembles, die dann ständig auch in irgendwelchen Nachtclubs in Saint Tropez aufgetreten sind.

Ich glaube nicht, dass sie viel Zeit im Studio mit anderen Künstlern verbracht haben.

Ich denke, der einzige, der es wirklich geschafft hat, in Europa mit Europäern auf einem ziemlich hohen Niveau eine wirklich gute *Latin*-Band zu leiten, war Edmundo Ros. Seine Band war Klasse. Er war Venezolaner und hatte schon als junger Mann eine Band in seiner Heimat. Dann ist er nach London gegangen und hat dort angefangen, *maracas* zu spielen und ein Orchester zu organisieren. Der hat es wirklich geschafft, die Leute sehr gut zu "coachen" und zu trimmen. Sie haben tolle Platten gemacht und hatten auch Riesenhits, z.B. "Boys and Girls Love Saturday Night" und Calypso-Stücke. Ob Ros oder Tito Puente oder Xavier Cugat, sobald ein neuer Rhythmus entstand, waren sie alle dabei. Es war ihnen ganz egal, wie der hieß oder woher der kam: Boogaloo, Bossa Nova, *rumba*, *samba*, *cha-cha*, ganz egal, sofort waren sie dabei: "Edmundo Ros goes Samba". Und dann wurde auch sofort eine "Wedding Samba" gesungen. Edmundo Ros war derjenige, der Europa offiziell mit der *samba* konfrontiert hat. Er hatte die definitive Version von "Tico Tico". Dieses "Va-ba-ba-boom", das ich auch einmal aufgenommen habe,¹ das ist auch von ihm. In den sechziger Jahren hat er dann LPs gemacht, auf denen er das Musical "Hair" praktisch komplett im *cha-cha-Groove* durchspielt. Ich habe von ihm eine Aufnahme von "Light my fire", das Doors-Stück, eine ganz grandiose Version, auch als *cha-cha-chá*, man kann ja alles als *cha-cha-chá* spielen. Er hat auch wunderbar gesungen. Ros hatte eine fantastische Art, mit drei Tönen zu singen, sehr sympathisch. Er sang so wie die *Bandleader*, die einfach mal so singen, die eigentlich etwas anderes machen, und die sich dann halb verschämt auch mal zum Mikrofon 'rüüberbeugen und ein bisschen singen. Das war herrlich bei ihm, denn er hatte sehr viel Charme und Witz. "Boys and Girls Love Saturday Night" fiel mir eben ein, weil das jetzt gerade wieder als *Single* herausgekommen ist und sogar in England wieder ein bisschen populär wurde. Ros hat eigentlich immer nur auf Englisch gesungen, das ist ja auch das Besondere. Er sah überhaupt gar keinen Grund, das englische Publikum zu verschrecken, indem er etwa Spanisch gesungen hätte. Zum Beispiel "Maladie d'amour" von dem eben erwähnten Henri Salvador, der bei dem Or-

¹ Vgl. Götz Alsmann: "Gestatten... Götz Alsmann", Motor Music 539439-2.

chester von Antony Ventura sang, dessen Pianist übrigens Paul Misra-ki war, ein großer französischer Komponist, der französische Mancini. Dieses Orchester hat u.a. "Maria de Bahia" gespielt, und nach ihrer Rückkehr nach Frankreich haben sie dann "Maladie d'amour", "Liebeskrankheit", produziert. Das haben dann andere internationale Interpreten als "Melody d'amour" aufgegriffen, das dann u.a. Perry Como und die "Mills-Brothers" und ich weiß nicht wer alles gesungen haben. Bei Dean Martin gab es die Nummer sogar als "Cha Cha Chá d'amour". Die britische Hit-Version kam dann wieder von Edmundo Ros, der fast immer auf Englisch gesungen hat. Ein verrückter Hund war das, ist er immer noch. Der ist schon steinalt. Inzwischen ist er sogar geadelt worden. Wenn übrigens in den fünfziger Jahren bei der Königin irgendetwas gefeiert wurde, dann hat dabei meistens das Orchester von Edmundo Ros gespielt und er hat da mit seinen *maracas* gestanden und Riesenstimmung verbreitet. Das Orchester bestand dann aus Männern in lateinamerikanischen Klamotten mit Stan Laurel-Gesichtern (lacht).

Inwiefern war Ros mit seiner Gruppe auch in Deutschland bekannt?

Eine der allerersten Langspielplatten von Decca, die es überhaupt in Deutschland gab, war von Edmundo Ros. Das waren Zehn-Zoll-Platten, die keine Bilderhüllen hatten, sondern so eine Graphik-Standard-Hülle. Ich habe so ein Ding, "Südamerikanische Rhythmen mit Edmundo Ros", darauf spielt er "Conga Brava", "Tico Tico", "Cumbana" und so weiter. Das muss eine der ersten drei oder vier Langspielplatten überhaupt gewesen sein, die es in Deutschland zu Beginn der fünfziger Jahre gab. Das war so eine Platte, die gab es nur in besseren Zahnarzt Haushalten und wurde nur dann aufgelegt, wenn die Kinder schon im Bett waren, das war schon sehr sündige Musik, heißblütig, gefährlich!

Wobei man da ja heute eher schmunzelt.

Ich nicht, ich nehme das ernst. Das heißt, ich schmunzele auch, aber auf einer anderen Ebene, auf einer liebevollen Ebene.

Aber um noch einmal auf Kuba zurückzukommen, das taucht ja zumindest bis 1959 immer mal wieder auf, auch in einigen Schlagertexten. Vor dem Krieg, aber auch danach, z.B. bei Caterina Valente, "Spiel noch einmal für mich, Habanero".

Das war aber musikalisch mehr ein Tango, oder?

In der Notenausgabe, die ich gefunden habe, steht sogar Calypso drüber.

Na ja, da muss man einfach sagen, wenn in den Notendruckten irgendeine Gattungs- oder Rhythmusbezeichnung stand, dann war dies immer nur eine vage Ahnung. Das ist das, was man als Quintessenz behalten muss. Das ist so wie später der erste deutsche Punk-Rock auf Schallplatte, "Big Balls and the Great White Idiot" aus Hamburg. Später haben sie zugegeben, dass sie zu dem Zeitpunkt, als sie diese Platte gemacht haben, noch nie eine englische Punk-Rock-Platte gehört hatten. Die haben sich nur vorgestellt, es müsste genau so sein.

Das passt wieder zu dem, was wir schon gesagt haben, dass zwischen den einzelnen Ländern Lateinamerikas nicht weiter unterschieden wurde.

Das Interessante ist ja, dass das Land, das uns den Tango geschenkt hat, Argentinien, in der späteren Entwicklung der lateinamerikanischen Musik praktisch keine Rolle spielt, weil es da keinen nennenswerten Anteil schwarzer Bevölkerung gibt. Die Liste ließe sich endlos fortsetzen: Da wird zum Beispiel "Jambalaya" gespielt, ein *Country*-Song von Hank Williams, und im deutschen Text heißt es "In Peru, in Peru, in den Anden, Jambalaya sagt der Señor und dann küsst er". Aber "Jambalaya" ist ein Eintopf-Gericht aus Louisiana. Warum soll der *Señor*, bevor er küsst, "Eintopf" sagen? Kann mir das einer erklären? Das weiß kein Mensch.

"Tipi, tipi, tipso beim Calypso"....

"...ist dann alles wieder gut, ja das ist mexikanisch". Das ist doch Weltklasse, oder? Übrigens ganz interessant: Mexiko spielt ja auch kaum eine Rolle, in der lateinamerikanischen Musik. Mexiko hat seine eigene Musik mit Harfe und Gitarren oder auch "Mariachi". Aber in dem, was wir heute unter *Latin*-Musik verstehen, kommt es praktisch

nicht vor. Aber natürlich war Juan García Esquivel, der Ausnahme-Arrangeur, Mexikaner, und Pérez Prado hat zumindest große Teile seiner Karriere in Mexiko gemacht. Vielleicht ist das auch der Grund, warum er die lateinamerikanischen Rhythmen über weite Teile seiner Karriere überhaupt nicht gepflegt hat. Er hat ja häufig so einen komischen Gitarren-*shuffle* gespielt, vielleicht ist das auch der mexikanische Einfluss. Aber Esquivel, der ja die *Latin*-Musik auf noch ganz andere Höhen gelockt hat, war wirklich Mexikaner. Es gibt eine berühmte LP von den "Ames-Brothers", "Saludos Amigos", auf der sie Spanisch singen, da hat Esquivel die Arrangements geschrieben, und das ist wirklich eine knackige *mambo*- und *cha-cha*-Platte, mit einer super "Quizás, quizás"-Version.

Diese ganzen Klassiker, wie eben "Quizás, quizás" etc., die hat ja so ziemlich jeder, der etwas auf sich hielt, einmal gesungen oder gespielt.

Ja, das wurde von jeder Tanzkapelle verlangt. Ich habe zum Beispiel Notendrucke von Ralph Maria Siegel. Der hatte ja quasi die Planstelle für die Eindeutschung von *Latin*-Nummern. "Cuando vuelve a tu lado", "What a difference a day made", auf Deutsch dann von ihm: "Mit den Augen der Liebe", oder "Bésame Mucho", woraus er "Tausend Mal sollst du mich küssen" gemacht hat. Das ging ja sogar so weit, dass er hinterher nicht genug *Latin*-Stücke hatte, und Pseudo-*Latin*-Stücke zurückgriff, zum Beispiel hat er Duke Ellingtons "Caravan" eingedeutscht. Das wurde aber nie auf Platte gebannt. Ich habe einen Notendruck von 1957, da war das Ding aber schon zwanzig Jahre alt. Meine Version von dem Lied mit diesem deutschen Text ist jetzt die erste auf Platte gebannte überhaupt. Das wurde produziert, weil es einen großen Bedarf bei den Tanzkappellen gab. Man musste den Sängern halt etwas in die Hand geben, damit sie im Stande waren, solche Nummern zu singen, auch wenn sie kein Englisch oder Spanisch konnten. Damals wurden ja noch richtig viele Noten verkauft, und da hat Ralph Maria Siegel eben ein Riesengeschäft gemacht mit diesen eingedeutschten *Latin*-Nummern.

Wirklich erstaunlich, dass es davon kaum Tonträger gibt.

Ja, zu wenige. Erstaunlich wenige. Ich habe viele von den alten Meistern interviewt. Da habe ich einen Mann kennen gelernt, der war in

Münster nach dem Krieg bis in die fünfziger Jahre professioneller Hawaii-Gitarrenspieler. Er erzählte, dass sie damals auch *Latin*-Nummern gespielt haben. Da hatte er so ein altes Rohr, das er extra von einem Klempner gekauft hatte. Das hat er oben und unten zugeklebt, ein paar Erbsen reingetan, dann setzte er sich einen Sombrero auf, legte seine Blumenkette ab und mutierte binnen Sekunden vom Hawaii-Gitarristen zum Perkussionisten. Und in den Bars, in der "Colibri-Bar" oder wie die so hießen, da waren die Leute alle ganz scharf auf dieses Schüttelrohr. Die steckten ihm dann einen Fünfer zu, und dann durften sie alle mal am Rohr schütteln, und er hatte noch einen schönen kleinen Nebenverdienst als Schüttelrohrverleiher.

Das mit der Latin-Musik ging doch in Deutschland so etwa in den zwanziger Jahren mit dem Tango los, richtig?

Früher. Der Kaiser hat den Tango in Berlin zeitweilig schon verbieten lassen. Das muss also schon um 1900 gewesen sein.

Davor gab es ja auch schon die habanera, gegen Ende des 19. Jahrhunderts.

Ja, und den *paso doble*. Klar, diese Wahrnehmung spanischer und lateinamerikanischer Rhythmik, die war von Anfang an sicherlich da.

Und richtig ging es dann aber erst mit dem Radio und den Schallplatten los, eben in den zwanziger Jahren.

Ich glaube, dass für Deutschland auch die amerikanischen Revuefilme sehr wichtig waren. Xavier Cugat war definitiv in Deutschland schon vor dem Zweiten Weltkrieg bekannt. Und der ist ja der *Bandleader* mit den meisten Filmauftritten überhaupt in der Filmgeschichte. Sogar in Stummfilmen kann man ihn schon sehen.

Dann ging das ja zunächst mit der rumba los, in den dreißiger Jahren.

Danach die *conga*. Die *conga* war eine große Mode, weil sie so leicht zu tanzen war, dieses "One-two-three-kick", wie im Film "Hellzapoppin'" von 1941 zu sehen. Die *conga* produzierte ja auch den ersten richtigen *Popstar* der *Latin*-Musik in den USA, Desi Arnaz. Das war eine richtig große Nummer.

Aber conga kam ja in den USA zu einer Zeit auf, als das in Deutschland schon verpönt war.

Aber das ist ja die Ambivalenz der Nazi-Zeit. Es ist ein populärer Irrtum, dass der Jazz im Dritten Reich grundsätzlich verboten war. Das ist ja wohl mittlerweile hinlänglich bekannt. Man lief kaum Gefahr für Leib und Leben, wenn man sich ein buntes Hemd anzog und die *rumba*-Nüsse schüttelte. Wichtig war, dass man nicht Englisch sang, denn erst die englische Sprache machte Musik für die NS-Kulturignoranten zum Jazz. Das hat ganz gut funktioniert in Deutschland.

Aber das galt natürlich nur für deutsche Musiker? Für ausländische ja wohl kaum? Oder gar dunkelhäutige?

Es gab jede Menge UFA-Revuefilme, in denen ein lustiger schwarzer Mann die Trommel schlug. Die wurden ja auch nicht extra alle aus dem Kongo eingeflogen, die liefen in Hamburg oder Berlin herum, das waren Weltstädte, und da gab es halt auch ein paar Schwarze. Erst später, als der deutsche Film "Stern von Afrika" [1956] gedreht wurde, musste man extra nach Madrid gehen, um Schwarze zu finden. Da war es dann Roberto Blanco, der in dem Film auf der Trommel tanzt. Damals war er noch Medizinstudent in Madrid. Eine wunderbare Tanzszenen, ein extrem muskulöser Roberto Blanco tanzt auf einer riesigen Trommel, super Szene.

Der einzige Film, auf den ich bei meinen Recherchen gestoßen bin – ich bin sicher, es gibt noch viel mehr, aber dieser war wohl einer der erfolgreichsten –, in dem Lateinamerika eine Rolle spielt, ist "La Habanera" mit Zarah Leander. Aber "Der Wind hat mir ein Lied erzählt" ist dann auch wieder eine Art Tango.

Ja, man fragt sich, was das eigentlich ist. Das ist so eine Art Tango, aber da werden auch kräftig die *claves* und die *maracas* geschlagen. Das Klangbild soll wohl moderner sein. Aber es lief dann doch wieder auf einen mutierten Tango hinaus.

Ingesamt glaube ich, dass Lateinamerika in der Fantasiewelt der Deutschen keine große Rolle gespielt hat, zumindest in der frühen Zeit, vor dem Zweiten Weltkrieg. Ich glaube, dass man mehr Lieder über die Weiten Russlands geschrieben hat, als über die Strände Südamerikas. Obwohl, die berühmte René-Caroll-Nummer "Am Zucker-

hut, am Zuckerhut, da geht's den Señoritas gut", natürlich Weltklasse ist. Aber das war auch schon wieder ein bisschen später, Ende der vierziger Jahre.

Das Interview führte Patrick Frölicher im Juli 2003
in Duisburg.